

## O Autor e o Leitor-Modelo no limiar da Ficção e da História

Paula Puhl<sup>1</sup>

**Resumo:** O artigo será centrado em discussões a respeito de minisséries que abordam temas históricos como *A casa das sete mulheres*, veiculada na Rede Globo em 2003, escrita por Walter Negrão e Maria Adelaide Amaral e baseada no romance homônimo de Leticia Wierzchowski. A proposta é analisar a união dos fatos históricos, como a Revolução Farroupilha, com os conflitos ficcionais que são desenvolvidos na narrativa televisiva baseada no texto literário. Dessa forma, o teórico norteador será Umberto Eco, a partir dos conceitos de Leitor-Modelo e Autor-Modelo, que serão utilizados para elucidar a compreensão de textos ficcionais seriados, construídos a partir de romances, chamados de “adaptações literárias”.

**Palavras-chave:** adaptações literárias, minissérie, fatos históricos

**Abstract:** This paper aims to discuss the adaptation of literary texts which approach historical facts to television ones. This work will focus the adaptation of the novel *A casa das sete mulheres*, by Leticia Wierzchowski, to the series with the same name, written by Walther Negrão and Maria Adelaide Amaral. The purpose is to analyze the union of historical facts, like the Farroupilha Revolution, with fictional conflicts that are developed in the television narrative based on the literary text. The work will have Umberto Eco as a support to make clear the comprehension of literary adaptations.

**Keywords:** literary adaptations, series, historical facts

---

<sup>1</sup> Paula Puhl é doutora em Comunicação Social pela FAMECOS/PUCRS. Atualmente é professora de telejornalismo do curso de Comunicação Social e pesquisadora no Centro Universitário Feevale em Novo Hamburgo/RS. É líder do grupo de pesquisa Comunicação e Cultura. Atua na área de História e Comunicação e possui artigos relacionados à articulação entre ambas as áreas, priorizando os estudos sobre Imagem. E-mail: ppuhl@feevale.br

## O Real e o Ficcional

Nas narrativas, sejam elas literárias ou não, se encontram, muitas vezes, elementos ficcionais, provindos da imaginação do autor, e também elementos que possuem existência fora da diegese, que segundo Genette (1972: 72) é o termo que serve para designar o universo espaço-temporal no qual se desenrola a narrativa, podendo-se comprovar sua existência através de documentos, de livros, da memória de um povo ou da História<sup>2</sup>, ou seja, por intermédio de outros meios, diferentes das obras literárias, que demonstram a sua ocorrência no mundo “real”.

A busca de definição do termo “ficção” remete ao verbo que originou tal designação. De acordo com Davis (citado por LOBO, 2000: 30) o verbo latino  *fingere* , que originou a palavra ficção, significa “formar”, “moldar” ou “fingir”, e passou a ser muito difundido em inglês para indicar a ação de modelar ou formar um objeto, combinada com a idéia de fingimento e dissimulação. Entretanto, Davis afirma que, no sentido complexo e amplo, a ficção é uma categoria que inclui tudo o que é imaginado ou inventado. Foi a partir do século XVIII que os romances e as narrativas ficcionais começaram a se destacar, pois no século XVII, o domínio literário era das epopéias e dos contos populares.

A distinção entre o real e o ficcional pode ser encontrada nos estudos de Williams (citado por LOBO, 2000), para quem o real está ligado ao factual. A referência ao real indica que alguém realizou um fato, ao passo que na ficção o acontecimento foi pensado, imaginado e transcrito. Um exemplo são as diferenças entre o trabalho científico e a fantasia. Assinale-se que há grande tendência de incluir a realidade nas obras de ficção. Isto se deve ao ponto de vista da recepção, pois as pessoas possuem o hábito de recolocar a ficção (mesmo que esta pertença a uma realidade histórica distante) no mundo vivido delas, “criando um paradoxo na obra de ficção que é julgada pelas suas verdades reais.” (WILLIAMS, citado por LOBO, 2000: 31)

Devido a esse hábito de os receptores se identificarem com elementos da ficção, Williams teve como preocupação focalizar como objeto de estudo a televisão. Entende ele que o meio

---

<sup>2</sup> O termo História é usado neste trabalho sempre com o sentido de “ciência histórica”.

televisivo possui “uma tendência inversa no campo da informação, que é a de lançar mão dos elementos da narrativa ficcional” (citado por LOBO, 2000: 31). Geralmente a televisão é vista e apresentada como um veículo que “mostra” os acontecimentos “como eles são” para conquistar a audiência. Por esta razão, ela menospreza todo o processo que sofre a informação, desde o recorte dado pelo repórter, até aquelas alterações introduzidas pela edição e pela narração.

### **O Romance na Teledramaturgia Brasileira**

A televisão brasileira está acostumada a criar telenovelas e minisséries a partir de romances. Segundo Reimão (2004), em pesquisa realizada entre os anos de 1984 e 2000, foram feitas 26 minisséries baseadas em romances no Brasil. Desde a primeira minissérie, intitulada “Lampião e Maria Bonita”, o público brasileiro tem a oportunidade de assistir a produções mais apuradas e de menor duração do que as telenovelas na sua própria casa. Não se trata de um filme, que resolve suas tramas em geralmente duas horas. Na minissérie, pode-se levar um mês para se descobrir o que vai acontecer com o assassino do primeiro capítulo.

A televisão utiliza termos próprios para designar cada tipo de texto televisivo. No caso de *A casa das sete mulheres*, por exemplo, ela é caracterizada, em um primeiro momento, como uma minissérie, e, por ser baseado em um romance, também pode ser classificado como uma “adaptação literária”. Lobo (2000) conta que a minissérie no Brasil, também conhecida como seriado, é similar à forma mais destacada da televisão norte-americana. Trata-se de uma narrativa segmentada, episódio por episódio, que está sempre orientando o telespectador, mesmo que este tenha deixado de assistir a um episódio. Sua maior finalidade é manter o público sempre curioso para assistir diariamente à série.

Pallottini (citado por LOBO, 2000) explica que a minissérie é uma espécie de telenovela curta, escrita antes mesmo de as gravações iniciarem. É uma obra fechada que se define pelos fatos ocorridos, pelas peripécias das personagens e pelo seu final. Deste universo das minisséries é que faz parte a “adaptação literária”. De acordo com Self, “o que aparece na tela não é a experiência do romance, mas um feito serializado da televisão, a partir do romance” (citado por

LOBO: 59). Self expõe que a “adaptação literária” ou o *classic serial* não é planejado para ser um drama original, como também não objetiva ser uma reprodução do romance. Destaca que

a adaptação mantém uma lealdade para com a sua inspiração, mas precisa ser julgada como sendo ela mesma, outra e distinta forma de drama televisivo (citado por LOBO, 2000: 59).

Para Antonio Adami (2002), adaptar é reunir os dados proporcionados por várias leituras do mesmo texto e transformá-los em uma imagem que seja, basicamente, a que o autor da obra imaginou. Pode-se dizer que é um grande exercício de leitura e de reconstrução de sentido de um texto. Adami acredita que não há fórmula para a reconstrução da obra literária em texto, seja filmico ou televisivo. O que marca esta trajetória é a sensibilidade do autor, aquilo que está subjacente, metaforizado na obra de origem. Cabe ao adaptador navegar entre a palavra-imagem.

Sartre (citado por AVERBUCK, 1984) entende que as relações do autor com o universo da televisão significariam um campo novo, um desafio a ser enfrentado seriamente pelo intelectual. Ele destaca que é preciso decifrar a imagem como se decifra um texto, ou seja, encontrar um sentido, significações fornecidas pela imagem. Na televisão ocorrem os dois – texto e imagem –, o que requer uma nova leitura, diferente da leitura da imagem fotográfica ou de um romance; é necessária uma releitura, pois se está lidando com um novo texto, onde há coexistência destes dois elementos responsáveis pelo dinamismo da televisão.

Walter George Durst (citado por ADAMI, 2002), experiente adaptador<sup>3</sup> e roteirista, lembra que para uma boa “adaptação” é necessário que seja lido o maior número de obras e informações possíveis sobre o autor; que, se possível, deve-se respirar inclusive o mesmo ar do autor quando este escreveu o texto literário. Já para o cineasta Carlos Saura (citado por ADAMI, 2002), a “adaptação” mostra a cultura e os envolvimento políticos, sociais e econômicos por que determinado país passou ou está passando durante a época em que ela foi produzida.

---

<sup>3</sup> A palavra “adaptador” serve para designar o profissional que produz o texto televisivo baseado em uma obra literária.

Adami (2002) ressalta que é errado pensar que os textos literários são um roteiro, faltando apenas numerar as cenas. O principal motivo para esta consideração está nas diferentes linguagens. O texto televisivo precisa ser seqüencial, linear, isto é, simplesmente apresentar as ações das personagens, além da incursão dos elementos sonoros, musicais e imagísticos, imprescindíveis na televisão. Por isso, considera que

adaptar, portanto, é mais do que simplesmente copiar numa outra linguagem, é reconstruir, ou melhor, desconstruir, um texto, aliás, com “estupro” é necessário, exatamente pelo respeito às linguagens (ADAMI, 2002: 14).

É preciso saber manipular a carga ideológica que o texto de partida traz consigo, acrescenta o autor, pois através dela é que se percebe a construção do universo imagístico-discursivo, pois o espaço e o tempo são responsáveis pela fundamentação dos acontecimentos narrativos. O tempo, como foi dito anteriormente, é um elemento essencial na construção da narrativa, seja literária, seja fílmica, seja televisiva. De acordo com Adami (2002), este fator muda os caminhos de todas as estruturas de um texto, internas ou externas a ele. O autor considera o tempo como um agente importante para que se realize uma adaptação de nível, já que é ele o responsável pela melhor compreensão do universo ficcional.

Nunes (1989) diz que, nas obras literárias ou narrativas, o tempo é inseparável do mundo imaginário, projetado, e acompanha o estatuto irreal dos seres, objetos e situações. Mesmo sendo considerada outra obra, a “adaptação literária” causa diversos incômodos entre os autores literários que permitiram que as suas obras fossem adaptadas para algum programa televisivo. Por isso, muitos escritores resistem a aderir a esta forma de comunicação. A televisão faz com que a obra fique restrita a um roteiro e às condições de produção, que envolvem dois elementos muito importantes: dinheiro e tempo para a realização, seja de uma minissérie, seja de uma novela ou de um filme.

É visível que a televisão constitui um meio de muitas facetas. Ao mesmo tempo em que oferece uma potencialidade multiplicadora da mensagem, ela impõe regras, condições, códigos e desafios, promovendo, assim, a modificação do produto e alterando a obra como um todo.

Há uma transferência de um gênero para outro, e o discurso literário, no momento em que é transformado em discurso televisivo, modifica tanto a organização da obra como o tipo de público ao qual se destina. Segundo Averbuck (1984: 80), “quando os meios são alterados, a mudança se faz em substância: toda mudança formal significa alteração de uma estrutura: portanto do todo”.

Lígia Fagundes Telles sintetizou o sentimento na relação entre romance e televisão na ocasião em que seu romance *Ciranda de Pedra* foi adaptado:

Não participei na adaptação televisiva, nem teve a minha interferência. Acho que foi feita com dignidade, que deu certo. Se reconheço meu romance? Sim e não. Uma coisa é a palavra, outra é a imagem. Mas o adaptador tem de ser respeitado e eu não posso exigir fidelidade ao meu texto (citado por AVERBUCK, 1984: 194).

A partir da revisão teórica feita, podemos resgatar as diferenças dos romances feitos para literatura e a sua transposição para a televisão com o seguinte quadro, baseado nos estudos de Reimão (2002), considerando como ponto de partida o suporte físico:

TEXTO LITERÁRIO	TEXTO AUDIOVISUAL
Produção individual	Produção em equipe
Leitor – possui um único sentido, a visão, em uma única direção. Apreensão concentrada e reflexiva.	Telespectador – possui a audição e a visão, em uma multiplicidade de sentidos e direções. Apreensão mais dispersa e emotiva.
“Livro é uma extensão da memória e da imaginação” (BORGES, 1985: 5)	“coíbe as descobertas estéticas e reduz as possibilidades da imaginação” (ADORNO e HORKHEIMER, 1985: 118)
Tempo de fruição: leitura individual e silenciosa, o leitor tem controle do seu tempo de leitura	Tempo de fruição: determinado pela velocidade de fluxo emissão-recepção

Com o quadro acima, é possível visualizar pontos discutíveis entre teóricos e suas posições diante de dois meios que possuem características próprias. Obviamente, não são verdades absolutas, porém colaboram com os estudos do meio acadêmico a respeito do tema. Além disso, verifica-se que o cerne da discussão se encontra na autoria e na recepção, ou seja, no autor e no leitor.

### **Minissérie *A casa das sete mulheres* - a união entre romance e fatos históricos**

A minissérie *A casa das sete mulheres*, que ilustra este estudo, foi realizada em 2003, com 53 capítulos, com a adaptação de Maria Adelaide do Amaral e Walter Negrão, e direção de Jayme Monjardim. Ela foi baseada no livro homônimo da escritora Leticia Wierzchowski, no qual é contada a história de sete mulheres durante a Revolução Farroupilha, que ocorreu no Rio Grande do Sul entre os anos de 1835 e 1845. Este, que foi o mais longo conflito brasileiro, pela sua importância histórica já foi retratado em obras como *O Tempo e o Vento*, de Erico Verissimo, também adaptada para a televisão em 1985, dirigida por Doc Comparato, e para o cinema, com o filme *Neto Perde sua Alma*, de 2001, dirigido por Beto Souza e adaptado do livro de Tabajara Ruas.

Neste épico sobre a Revolução Farroupilha, as mulheres da família de Bento Gonçalves, o líder dos farrapos, são testemunhas e protagonistas de uma guerra que deixará marcas profundas em suas vidas. Em meio a batalhas vigorosas e personagens históricos, como Giuseppe e Anita Garibaldi, elas alternam situações dramáticas e momentos de pura magia. *A casa das sete mulheres* é uma história de amores e desencontros, uma obra repleta de idealismo, dor, coragem e solidão. A exibição dos episódios ocorreram no período de 7 de janeiro a 8 de abril de 2003.

A produção envolveu ao todo 2.500 pessoas, sendo 1.500 figurantes. Foram mais de 40 viagens ao interior do Rio Grande do Sul, pelos municípios de Cambará do Sul, São José dos Ausentes, Pelotas e Uruguaiana. O elenco e os figurantes começaram a se preparar dois meses antes do início das gravações, com aulas de montaria, bem como lições sobre os costumes gaúchos e a Revolução Farroupilha. Além disso, também tiveram aulas de prosódia para afinar o sotaque. Os atores também receberam ensinamentos para lutar com facas, espadas e lanças e atirar com garruchas. Os cuidados com a produção de objetos foram tão cuidadosos, que estes foram feitos especialmente para a minissérie.

Essa superprodução fez com que a vendagem do romance de Leticia Wierzchowski, que havia vendido 13 mil exemplares até a estréia, chegasse a 30 mil em apenas três semanas. Segundo Maria Adelaide Amaral (2005), a trama contou com os acréscimos da história de Anita Garibaldi, da visão de Manuela, representada pelos momentos que esta escreve em seu diário, e de algumas tramas paralelas, principalmente no que se refere aos romances entre as personagens<sup>4</sup>.

Segundo a adaptadora, os temas abordados que mereciam destaque eram: o papel da mulher na sociedade gaúcha e no conflito, a peculiaridade dos negros que foram trazidos para região – e que foram co-responsáveis pela construção das charqueadas. Também foi enfatizado o cenário narrativo – a Guerra dos Farrapos, mais conhecida como a Revolução Farroupilha, um conflito separatista ocorrido entre 1835 e 1845 na então Província de São Pedro – hoje Estado do Rio Grande do Sul –, alcançando Santa Catarina, na região Sul do Brasil. O termo *farrapo* era pejorativamente imputado aos liberais pelos conservadores (*chimangos*).

De acordo com o historiador Moacyr Flores (1985), o conflito foi um movimento reivindicatório, liderado por políticos, militares e estancieiros que reclamavam do descaso do império para com o Rio Grande do Sul. Aqueles que reivindicavam mudanças eram chamados de farrapos ou revolucionários, e defendiam o regime republicano para o Brasil. Após várias tentativas de negociação com o Império, decidiram iniciar a mobilização, na madrugada de 20 de setembro de 1835, quando ocorreu a tomada de Porto Alegre. O capitão farroupilha José Gomes de Vasconcelos Jardim e Onofre Pires lideraram 200 homens durante o combate da Ponte da Azenha, no qual invadiram a capital da Província, Porto Alegre.

A iniciativa provocou a fuga do então presidente da Província, Antônio Fernandes Braga, para Rio Grande, dando maiores condições aos farroupilhas de entrarem em Porto Alegre.

Durante dez anos o solo rio-grandense recebeu o sangue de gaúchos que lutavam por idéias semelhantes às da Revolução Francesa, que eram de liberdade, igualdade e fraternidade, como destaca Urbim (2001: 12).

O sonho de liberdade tinha como base os ideais libertários que levaram à Revolução Francesa e à Independência dos Estados Unidos da América. A maior parte dos

---

<sup>4</sup> Informações retiradas do site: <http://www.teledramaturgia.com.br/casa7.htm>, acessado em 30 de setembro de 2005.



líderes pertencia a sociedades secretas – como a maçonaria – em que reforçavam suas convicções ideológicas.

Os liberais do Brasil da época, em oposição aos conservadores, eram denominados farroupilhas. De acordo com Urbim (2001), quando queriam ridicularizar os revoltosos, abusavam da ironia: era tudo coisa de esfarrapados. Porém, todos sabiam que os líderes farroupilhas eram ricos, estancieiros e militares.

O autor conta que os conservadores reclamavam da política adotada pelo Império, em especial no que tange à economia pecuária. Eles lutaram por idéias de liberdade política e pelo sistema republicano, denunciando também o abandono das províncias pelo governo imperial, os altos impostos sobre o charque, o sal e a carne, a falta de estradas, pontes e escolas, a dificuldade para registrar pessoas físicas, o pagamento de pedágios e a justiça centralizada na Corte.

Diversos historiadores apontam duas fases distintas do conflito: a Revolução Farroupilha e a Guerra dos Farrapos. A primeira seria um movimento político-militar desencadeado de 20 de setembro de 1835 até 11 de setembro de 1836, por caracterizar a revolta de uma província contra o poder do país do qual fazia parte. A segunda fase inicia-se com a proclamação da República Rio-grandense, quando se teve uma luta entre duas potências políticas independentes e soberanas, passando então a configurar uma guerra entre dois países. A Guerra dos Farrapos é apontada como o período de 11 de setembro de 1836 até o seu final, em 1845.

Os farroupilhas contaram com alguns líderes que se destacaram, como Bento Gonçalves da Silva. Ele nasceu em Triunfo, em 1788, e morreu em Guaíba dois anos depois do término do conflito, em 1847. Foi escolhido como presidente da República Rio-grandense, mas como estava preso na Bahia quando ela foi proclamada, em 11 de setembro de 1836, ele assumiu o cargo apenas em novembro de 1837. A República Rio-grandense foi proclamada em 1836 por Antônio Souza Netto, comandante da Brigada de Cavalaria. Em novembro do

mesmo ano, Piratini foi declarada a primeira capital farroupilha. Em 14 de fevereiro de 1837, a capital foi transferida para Caçapava e, em 1840, para Alegrete.

A travessia dos Lanchões de Garibaldi foi outro episódio que marcou a Revolução Farroupilha. Para garantir acesso ao mar, coube a Giuseppe Garibaldi construir e transportar os barcos Seival e Farroupilha por terra, entre a Lagoa dos Patos e a barra do rio Tramandaí, colocando-os em enormes e possantes carretas puxadas por 100 juntas de bois, já que o Porto de Rio Grande estava sob a guarda dos imperiais, assim como as cidades que poderiam dar acesso à lagoa.

Após a tomada de Laguna pelos farroupilhas, em 1839, é proclamada a República Catarinense, também chamada de República Juliana, em 29 de julho. Giuseppe Garibaldi e Ana Maria de Jesus Ribeiro, a Anita, se encontram, e unidos passam a lutar pelo mesmo ideal. Enquanto os homens lutavam, as mulheres passaram a ser responsáveis pela manutenção das casas e estâncias, como conta Urbim. (2001: 30-31)

Os 10 anos de conflito foram de extrema provação para as gaúchas. Elas se notabilizaram pelo trabalho para manter a comunidade doméstica, base estrutural social que deu sustento operacional à cena política e militar em que a guerra se desenrolou. Mas o preço da manutenção do lar e da sustentação das operações militares penalizou seu modo de vida. Enquanto maridos e companheiros estavam mobilizados na luta, as esposas ficavam nas estâncias. Administravam as lides campeiras e domésticas, cuidavam dos filhos, dos escravos, guardavam a defesa do lar, rezavam pelos vivos e choravam os mortos. Numa época em que as atividades militares, sobretudo do lado farrapo, careciam de suporte logístico, a mulher foi forçada a se encarregar do abastecimento das tropas em campanha. Documentos mostram que roupas, alimentos, utensílios e boa parte de outros gêneros de consumo dos exércitos foram fornecidos pelas esposas dos homens engajados na frente de combate.

A partir desse cenário histórico, foi baseado o romance e, por consequência, a minissérie em estudo. Como se pode perceber, é um universo rico e propício para o desenvolvimento do texto ficcional. No entanto, no momento em que a minissérie é veiculada em um meio de comunicação de massa de abrangência nacional, expondo fatos regionais históricos, a ficcionalidade se transforma em verdades que só podem ser discernidas dependendo de dois agentes narrativos fundamentais: o autor, a forma como este narra os

fatos e o leitor, aquele que recebe a “história” e acaba se envolvendo e tomando a obra como registro histórico, visto através do entretenimento televisivo.

### **O Autor e o Leitor-Modelo na compreensão no limiar da história e ficção**

A fim de colaborar com a discussão sobre as funções do autor e do leitor em minisséries que unem romances, linguagem literária, o meio televisivo e fatos históricos, é preciso destacar algumas características próprias do nível discursivo, no que envolve as diferentes linguagens unidas em um produto audiovisual.

A literatura é, tradicionalmente, uma arte verbal, ou seja, quem se aproxima de um texto literário sabe *a priori* que está diante de uma manifestação da palavra, e apenas dela. Por isso, uma das principais características do texto literário pode ser comprovada em comparações entre a fala cotidiana e a fala literária. Proença Filho (1986) explica que a fala ou o discurso do dia-a-dia é transparente. Ele funciona como um instrumento da informação e da ação e não exige, na maioria das vezes, atitude interpretativa. Em contrapartida, a linguagem literária serve como instrumento para a criação artística, que tem a função de representar realidades físicas, sociais e emocionais mediatizadas pelas palavras da língua na configuração de um objeto estético.

A fim de provocar sensações que provoquem emoções nos leitores, a linguagem literária utiliza elementos que são culturalmente corriqueiros no universo dos possíveis leitores, construindo um saber comum. Lefebve (1975) destaca que é a adequação da linguagem ao objeto que resulta na beleza da obra e na originalidade da sua visão.

O texto literário, ao fazer uso específico da língua, faz com que os signos lingüísticos, as frases e as seqüências assumam um significado variado e múltiplo. Além disso, a literatura cria novos significantes, fundando novos significados, já que estes provêm de uma criação, resultante do uso das palavras. É a combinação entre elas que gera um sentido múltiplo, caracterizando-se como uma linguagem conotativa. Dessa forma, ao autor compete o processo

criador; assim, ele faz com que os signos verbais revelem seus traços significativos a partir do processo sociocultural que está vinculado à língua.

A linguagem televisiva, por sua vez, considera a imagem como sua matéria-prima. Segundo Martin (1963), a imagem é capaz de reproduzir a realidade, porém esta realidade é dirigida e planejada de acordo com a finalidade e a importância que a tevê pretende demonstrar. Tanto o cinema quanto a televisão trabalham com “a arte das imagens em movimento”, como define Martin. Há uma busca da linguagem perfeita: são seres, objetos e paisagens que se manifestam e que falam por si mesmos, ocasionando um confronto direto com o telespectador.

Esta é uma das diferenças da linguagem literária, na qual, segundo Martin (1963), as palavras terminam sendo apenas simples formas vazias e abertas a diversos conteúdos, de acordo com as interpretações que cada indivíduo pode fazer. No entanto, a imagem é precisa e unívoca, pelo menos no que ela representa; é claro que aqui se desprezam os prolongamentos ideológicos de cada telespectador.

A imagem é extremamente representativa: a imagem impõe aos nossos olhos e aos nossos ouvidos um fragmento de realidade e neste nível o fundo e a forma são praticamente indissociáveis; não se pode falar em qualidades estéticas de uma imagem de filme sem considerar o seu conteúdo, isto é, o que ela representa (MARTIN, 1963: 13).

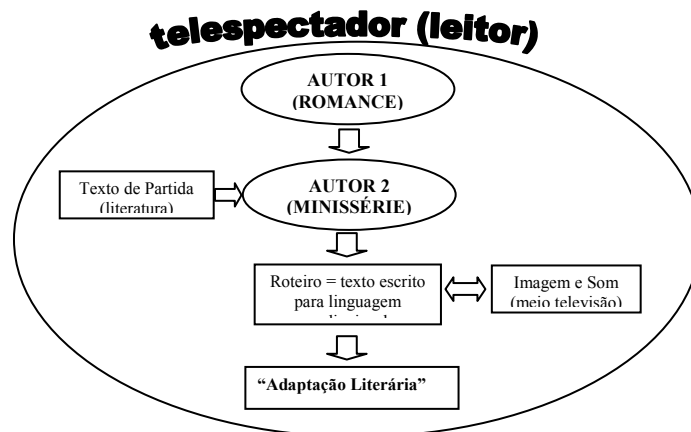
Sob outro viés, percebe-se a relação da linguagem televisiva com a linguagem verbal. Vanoye (1991) lembra que, numa primeira instância, o texto televisivo e o cinematográfico são concebidos em forma verbal, através da sinopse e do roteiro, por exemplo. O autor afirma que a comunicação também é mista, isto é, visual através das imagens, sonora através das músicas e verbal devido à utilização dos textos falados pelas personagens, criando assim uma dialética imagem/palavra.

No que se refere à exploração de períodos e fatos históricos para a construção de minisséries, Balogh (2002: 134) acredita que existe um cuidado extremo com o uso da

linguagem e com a escolha de recursos técnicos expressivos adequados. A autora ainda afirma que as minisséries são “painéis de uma época, pinturas em movimento”, e cita obras como *Anos Dourados* (1986) e *Anos Rebeldes* (1992), que foram produzidos pela Rede Globo. Segundo a pesquisadora, as minisséries, mesmo contendo tramas ficcionais, colaboram para levar ao público fatos que foram vividos pela sociedade brasileira.

### O Autor e o Leitor-Modelo na interpretação de minisséries

Pesquisar e analisar “adaptações literárias” é sempre uma tarefa complexa, pois existe um hibridismo de textos (verbal e não-verbal) que convergem em um texto único, para, posteriormente, serem recebidos pelos telespectadores (leitores). Ver esquema abaixo:



O destaque do esquema está na mensagem que é produzida pelos autores do romance, no produto audiovisual (adaptação literária) e no papel destinado ao telespectador (leitor), que influi tanto na produção do texto final quanto no entendimento do mesmo, considerando as especificações da linguagem televisiva, vistas anteriormente.

No caso da análise de *A casa das sete mulheres*, serão utilizados os conceitos de Autor e Leitor-Modelo de Umberto Eco para compreender a intervenção deles no entendimento do público. Para Eco (1994, p. 14) o “leitor-modelo de uma história não é o leitor empírico”. Ele explica que o leitor empírico pode ler de diversas formas, e em geral faz do texto um local de sua própria subjetividade, que possui existência fora do espaço diegético. Porém uma

narrativa pressupõe um leitor ideal, que seja um colaborador. Para isso, usa uma linguagem que direciona essa compreensão. Para Eco (1994), o leitor deve estar disposto a jogar, a se deixar transitar pela narrativa, a partir das regras estipuladas pelo discurso, que possui um domínio autônomo em relação à história.

O autor considera o texto como “uma cadeia de artifícios de expressão que devem ser atualizados pelo destinatário” (ECO, 1979, p. 35), ou seja, pelo leitor, que tem a função de atualizar o não-dito, através de movimentos cooperativos e conscientes e da atualização da própria enciclopédia. Eco (1979) acredita que o texto possui espaços brancos propositais, que necessitam ser preenchidos, já que considera que o texto possui um mecanismo preguiçoso, que somente vive da valorização de sentido que o leitor introduz. Sob outro viés, à medida que o texto passa da função didática para estética, ele busca a iniciativa interpretativa, para que ele realmente funcione.

Mas o que devemos dizer já é que um texto postula o próprio destinatário como condição indispensável não só da própria capacidade concreta de comunicação, mas também da própria potencialidade significativa. Em outros termos, um texto é emitido por alguém que o atualize – embora não se espere (ou não se queira) que esse alguém exista concretamente e empiricamente. (ECO, 1994: 37)

Dessa forma, Eco (1979) diz que é necessário verificar como o texto prevê o leitor, pois para decodificar uma mensagem é preciso ter competência lingüística, competência circunstancial, capacidade de desencadear pressuposições, por exemplo. Essas “habilidades” serão desencadeadas de acordo com a estratégia textual, que confirmam conteúdo às expressões utilizadas pelo Autor. Para isso, o Autor deve prever um Leitor-Modelo que seja capaz de cooperar com a atualização textual prevista por ele e de seguir uma trajetória de interpretação de acordo com o desenrolar da sua narrativa. O Autor também precisa ter seus meios, tais como: escolha de uma língua, tipo de enciclopédia, patrimônio lexical e estilístico, escolha do gênero, entre outros.

O Leitor-Modelo de Eco nasce com o texto e faz parte da estratégia de interpretação. Por isso ele estaria preso ao texto, interpretando o que o texto lhe transmitiu. No que se refere a *A casa das sete mulheres*, nota-se que o universo de “Leitores-Modelos” se estende à

audiência televisiva e abrange todo o território nacional, mesclando diferentes identidades e subjetividades. Talvez o público gaúcho compreenda o que são os fatos históricos e o que são tramas ficcionais, mas essa seria uma presunção empírica, já que a linguagem televisiva busca representar a realidade e tem como destaque, através de suas técnicas, a verossimilhança, tornando verdade o que pode ser visto, como os cenários e a reconstrução do tempo em que se passou a Revolução Farroupilha.

De acordo com Eco (1979), tanto o Leitor-Modelo como o Autor são estratégias textuais. O Autor escolhe as estratégias como modo de operação textual, podendo escolher ser genérico, se reportando a um conjunto de códigos e subcódigos aceitos pelos leitores. Nesse nível encontra-se o estatuto das interpretações sociológicas ou psicanalíticas dos textos, que unidas com a intenção do autor, faz com que o leitor tome conhecimento do mundo. O pesquisador adverte que

a configuração do Autor-Modelo depende de traços textuais, mas põe em jogo o universo do que está atrás do texto, atrás do destinatário e provavelmente diante do texto e do processo de cooperação (no sentido de que depende da pergunta: “Que quero fazer com este texto?”) (ECO, 1979: 49)

Retornando ao objeto que ilustra essa discussão, percebe-se que no processo em que fatos históricos servem de base para um texto literário, que por sua vez é a base de um texto televisivo, existem pelo menos a sugestão de três Autores-Modelos e três Leitores-Modelos, pois temos três textos com estratégias narrativas diferentes, apoiados na linguagem característica de cada meio e com diferentes intenções: informativa, no que se refere aos fatos históricos, e interpretativa e de entretenimento, no que se refere à literatura e à televisão.

Ao explicitar os objetivos de livros que narram a História de um povo, seus costumes e seu desenvolvimento, ainda é possível estar sujeito a várias interpretações, dependendo de quem os trata e interpreta, pois nem na História existe objetividade absoluta. Porém nesse lugar não encontramos triângulos amorosos, como o de Anita, Giuseppe e Manuela, sem contar com as hesitações e sentimentos das personagens.

A Literatura está no plano do entretenimento e busca fazer com que o leitor se deleite a cada página. O autor, nesse caso, dá vida a cada personagem por intermédio da construção narrativa, que no domínio da expressão literária permite defini-la como representação de um acontecimento, real ou fictício, por meio da linguagem, mais particularmente da linguagem escrita. Mas definir positivamente a narrativa é acreditar na idéia ou no sentimento de que ela não é nada mais natural do que contar uma história ou elaborar um conjunto de ações em um mito, um conto, uma epopéia, um romance, procurando cumprir funções socioculturais ao longo das diversas épocas e práticas artísticas.

As chamadas “adaptações literárias” são produtos audiovisuais, criados para serem transmitidos em canal aberto e voltados para milhares de telespectadores, buscando maior dramaticidade das ações. As estratégias que adotam têm como objetivo incitar a curiosidade do público a cada capítulo e, para atingir essa finalidade, se servem da ficção. Por isso, no caso de *A casa das sete mulheres*, não é preciso que se detenha em fatos reais para veicular a sua mensagem. Seu objetivo é fazer-se entender com uma linguagem simples e com imagens claras, que não deixem o espectador desistir de assistir à trama antes do seu final.

Essas verificações fazem perceber que, mesmo que o termo “adaptação” tenha se tornado uma expressão de uso comum, ele se mostra inadequado para se referir a essa mudança de códigos que caracteriza tal processo. Por isso, o termo “transcodificação” seria mais adequado para nomear o ato através do qual um romance ou qualquer texto literário e/ou fatos históricos possam servir como ponto de partida para um texto televisivo.

Após essa breve incursão a respeito de minisséries históricas baseadas em textos literários, e a utilização dos conceitos de Leitor e Autor-Modelo de Eco, verifica-se que o limiar da compreensão está na cooperação entre esses dois agentes. Porém, no universo televisivo, não é possível prever um Leitor-Modelo. Pode-se tentar atingir um maior número de telespectadores, ao criar tramas atraentes e utilizar os recursos técnicos desse meio que ainda encanta multidões, mas torna-se inviável a separação de fatos históricos, ditos reais, da ficção, até porque, muitas vezes, acredita-se mais no “mundo possível” representado na tela



do que na realidade histórica vivida por um determinado povo. Os interesses no espetáculo não estão mais no limiar da compreensão histórica. A “Audiência-Modelo” é aquela que assiste a cada capítulo, se emociona com os encontros e desencontros das personagens e, quando termina uma minissérie, está pronta para a próxima, aguardando seus novos heróis.

### **Referências Bibliográficas**

ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. **Dialética do Esclarecimento**. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

AMARAL, Maria Adelaide. **A casa das sete mulheres**. Disponibilizado em: <http://www.teledramaturgia.com.br/casa7.htm>. Acesso em 30 de setembro de 2005.

AVERBUCK, L. (Org). **Literatura em Tempo de Cultura de Massa**. São Paulo: Nobel, 1984.

BALOGH, Anna Maria. **O discurso ficcional na TV**. São Paulo: Edusp, 2002.

BORGES, Jorge Luis. **Cinco visões pessoais**. Brasília: Editora da UNB, 1985.

ECO, Umberto. **Lector in Fábula**. São Paulo: Perspectiva, 1979.

\_\_\_\_\_. **Seis passeios pelos bosques da ficção**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

FLORES, Moacyr. **Revolução Farroupilha**. Porto Alegre: Martins, 1985.

GENETTE, G. **Figures III**. Paris: Seuli, 1972.

LEFEBVE, Maurice-Jean. **Estrutura do discurso da poesia e da narrativa**. Coimbra: Almedina, 1975.

LOBO, Narciso. **Ficção e Política – o Brasil nas minisséries**. Manaus: Valer, 2000.

LOPES, Edward. **Fundamentos da lingüística contemporânea**. São Paulo: Cultrix, 1995.

MARTIN, Marcel. **A linguagem cinematográfica**. Belo Horizonte: Itatiaia, 1963.

NUNES, Benedito. **O tempo da narrativa**. São Paulo: Ática, 1995.

PROENÇA FILHO, Domício. **A linguagem literária**. São Paulo: Ática, 1986.

PUHL, Paula Regina. **Agosto, de Rubem Fonseca: a narrativa literária e a televisiva**. Porto Alegre, 2001.

REIMÃO, Sandra. **Livros e Televisão: correlações**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004.

URBIM, Carlos. **Os Farrapos**. Porto Alegre: Zero Hora, 2001.

VANOYE, Francis. **Usos da linguagem: problemas e técnicas na produção oral e escrita**. São Paulo: Martins Fontes, 1991.